

TEATRALIDAD ANDINA:

Hacia una cartografía teatral periférica para Tacna: Un caso de Teatralidad Andina Colonial.

Por: Roberto A. Palza Albarracín

***“Para la Filosofía del Teatro la historia del teatro es la
historia del teatro perdido, (...).”
Jorge Duvatti (2016a: 151)***

INTRODUCCIÓN:

El presente artículo es un texto introductorio, correspondiente a una investigación científico-teatral en proceso, tendiente a la elaboración de una Cartografía Teatral Periférica para Tacna, a manera de una panorámica teatral elemental desde nuestros orígenes hasta el siglo XXI; consciente de la urgencia de llenar el vacío sobre la teatralidad tacneña, con trabajos de investigación científica, que hagan justicia sobre una de las actividades artísticas de mayor trascendencia en la región. La Teatralidad de nuestros muertos perdida en el tiempo, cuyas evidencias materiales son recuperadas del olvido por una tenaz y persistente memoria, percibidas o

intuidas en la cultura viva regional, a través de la experiencia escénica en diversidad de espacios teatrales, objetos artísticos y prácticas escénicas a lo largo de la geografía costera y altiplánica de nuestra región. Que, en esta oportunidad, sólo incluye el Teatro Colonial, a través de la Teatralidad Andina Colonial sincrética en la adoración de la Virgen de las Peñas y el texto teatral de la *“Comedia de nuestra señora de Guadalupe y sus milagros”* de Fray Diego de Ocaña (siglos XVI);

EL CONTEXTO HISTÓRICO DE TACNA:

Pese a que la Literatura publicada sobre la Historia del Teatro Peruano (Basadre, 1998; Ugarte Chamorro, 1987; Silva-

Santisteban, 2000; Rivera, 2007) es diversa y múltiple como la realidad cultural y el quehacer escénico en nuestro país; ésta no ha podido integrar en un solo corpus y con una visión unitaria – afortunadamente para algunos - la compleja red de eventos histórico teatrales, producidos en todo el territorio nacional desde nuestros orígenes al presente. Por ello, pensar en una Historia del Teatro en Tacna, ha sido una labor imposible y, a la fecha, es una tarea que se presenta incierta y con grandes inquietudes metodológicas. Que, mantienen en el debate y la polémica, aspectos sobre: ¿cómo incorporar la Teatralidad Prehispánica, Colonial y Republicana a la Historia Teatral Microregional?; o ¿cómo evaluar o medir la actividad teatral en Tacna desde una perspectiva territorial, temporal y periférica? Dificultades concretas que exigen soluciones metodológicas creativas, que deben asumirse con el rigor científico que ameritan las circunstancias de probanza y repetición, en el propósito de resolver la problemática epistemológica y el deseo de conocer los antecedentes prehistóricos e históricos

del teatro en la región de Tacna. (Palza, 2007: 106-108)

Por ello, como constructo para los trabajos de investigación futuros en la elaboración de una panorámica o Historia General del Teatro en Tacna, propongo como cálculo proposicional o metodológico (Bunge, 2000:51-55), evaluar las evidencias prehistóricas e históricas existentes u objetos concretos y conceptuales del teatro en el actual territorio de Tacna, como parte integrante del espacio regional del extremo sur peruano y su relación con la macroregión del área centro sur andina de Sudamérica; para comparar el sentido de la Teatralidad Andina Prehispánica con la de los períodos del Teatro Colonial y el Teatro Republicano; y, relacionar el grado de verdad del hecho teatral histórico Prehispánico, Colonial y Republicano con la memoria escénica colectiva actual, que tenemos de ellos para la región de Tacna. Con el objetivo de cautelar la escurridiza materia de estudio de la Teatralidad en Tacna, en la ya compleja tarea de preservar la trascendencia teatral para el conjunto de la historia regional de una teatralidad efímera, que desde el enfoque

de la Filosofía del Teatro es la de un teatro perdido, la de un teatro de los muertos. (Duvatti, 2016a).

Las razones que fundamentan esta proposición metodológica, seguramente exigen una mayor argumentación que la que puedo dar en este breve ensayo introductorio, que espero poder desarrollar posteriormente en una investigación y publicación más exhaustivas, pero creo imprescindible introducir en el debate, tres argumentos que me parecen importantes y rebelan la perspectiva proposicional de este ensayo: primero, considerar la gran diversidad multicultural del actual territorio peruano y la singularidad de una de sus zonas periféricas y sus vínculos o relaciones macro regionales con el área centro sur andina de Sudamérica; segundo, invocar la naturaleza ontológica, antropológica y representacional del hombre en el ámbito temporal del arte y la cultura andina; y, tercero, subrayar la precariedad e imposibilidad material del teatro de ser y estar sujeto a un registro o soporte normalizado en el tiempo, lo que nos obliga a asumir conscientemente, el carácter nostálgico o histórico de un

teatro perdido o un teatro de los muertos, en la micropoética teatral regional de Tacna.

Pero, antes de pasar a analizar uno de esos vestigios mencionados y correlacionarlos brevemente entre sí, se hace necesario esclarecer y diferenciar, los conceptos de Teatro y Teatralidad, respectivamente. Múltiples son las definiciones sobre el Teatro, pero la definición que propongo, es la formulada por el filósofo argentino, Jorge Duvatti, quien también lo ha conceptualizado como “Teatro-Matriz”, y con la que me identifico en parte. Consecuentemente, entiendo al Teatro como: “Un acontecimiento ontológico que produce entes teatrales, que está dividido internamente en tres sub acontecimientos: el convivio, la póesis y la expectación.”

Según Duvatti, (2016, 31) La Filosofía del Teatro concibe al teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al *ver aparecer*: el teatro en

tanto acontecimiento es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación.

Es decir, una definición de Teatro, que reconoce en la complejidad del acontecimiento, a tres subacontecimientos: el vínculo aurático entre el actor y el espectador, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica; la búsqueda de la trascendencia en el texto poético, léase poético; y, la organización de la mirada del otro (del espectador), a través del proceso de expectación. Dentro de una cosmovisión occidental que pone el énfasis en: la racionalidad de las ideas vinculadas a la búsqueda contemplativa del arte y al goce estético; la complejidad del intelecto y su pretendida normalización academicista; y, especialmente, en la separación y

especialización de los roles sociales entre el artista de teatro y el espectador como consumidor de arte. Comparativamente, la cosmovisión andina contemporánea, suele vincular más el teatro: con el reencuentro mágico religioso y la tradición ancestral, a través de la fiesta andina sincrética; la experiencia sensorial y artística, motivada por la presentación de ofrendas propiciatorias a las deidades tutelares o santos patronos del panteón católico popular; y, a la relación binomial comunitaria entre el aficionado de teatro y el espectador-participante, juntos y equidistantes en el acontecimiento representacional.

Mientras que, según Dubatti y Dimeo (2016b, 8-9), desde el enfoque de la Antropología del Teatro: “(...), la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.” Agregan, Dubatti y Dimeo, en su reciente publicación: “*Otras geografías, otras mapas teatrales: Nuevas perspectivas Escénicas Latinoamericanas*”, en reciente publicación hecha por la Universidad de

Bielsko-Biata en Polonia, que sí bien la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) y el Homo Ludens (el Hombre que juega), también podemos reconocernos en un Homo Theatralis, el “Hombre Teatral”. Que la Teatralidad es inseparable de lo humano y que esta acompaña al hombre desde sus orígenes. (Dubatti y Dimeo, 2016.)

Paralelamente, para mí, Teatralidad es: “La aptitud humana que hace posible visibilizar un acontecimiento o representación esencial de un modo que trascienda el espacio y el tiempo histórico.” Aptitud que se habría logrado durante el proceso de hominización de nuestra especie o humanización del hombre, entre la Edad de Piedra y la Edad de los Metales, durante el período del Paleolítico ; que traspasa lo meramente escénico y se hace extensivo al origen de la cultura y el arte en el hombre y en la mujer. Al respecto, son ilustrativas las reflexiones de Juan Enrique Acuña, sobre el germen del Teatro:

Según Acuña, (2103, 13-20) Las primeras manifestaciones de arte que conocemos provienen de la

Edad de Piedra (...) respondían a la finalidad, enteramente pragmática, de propiciar la caza o la pesca, que eran los medios de vida del hombre paleolítico. Las figuras de hombres y animales y las escenas de caza pintadas en las paredes de las cavernas (...), son el resultado de esas prácticas mágicas destinadas a la obtención del sustento. (...) Todos los elementos estructurales del teatro están ya contenidos en el acto mágico germinal: la rudimentaria anécdota del acto representado (la caza del animal) dará nacimiento al relato teatral o drama; la figura del animal representado se convertirá, a través de sucesivas metamorfosis divinas y heroicas (Osiris, Dionisios, Adrasto, Edipo) en el personaje dramático; los miembros del clan inscribirán con su presencia el círculo mágico, primera delimitación del ámbito teatral; los movimientos cada vez más estilizados del ejecutante se prolongarán en la danza y en la

pantomima; las invocaciones mágicas en el canto y el diálogo posteriores.

Complementada, por la visión de Yuval Harari, en su libro: *“Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad”*, quien examina la historia de la humanidad, a partir de la evolución de las especies humanas desde la Edad de Piedra al siglo XXI en: la Revolución Cognitiva, la Revolución Agrícola y la Revolución Científica; bajo el argumento que el “Homo Sapiens”, es el único animal capaz de cooperar flexiblemente en gran número, debido a su capacidad de creer en entes que existen solo en su imaginación. Vinculando de manera audaz, el conocimiento y la imaginación humana; como ya nos lo había advertido, Albert Einstein, al comentar su Teoría de la Relatividad. (Harari, 2014). Y, que en el ámbito de la cosmovisión andina, bien deben adaptarse y ajustarse a las categorías pan andinas de Reciprocidad, Complementariedad e Intercambio de Bienes; propuestos por John Murra, a fines del siglo pasado, relativos al control de los pisos ecológicos en toda el área andina, desde el enfoque Etnohistórico

(Murra, 1979: 87 - 91); surgido en períodos posteriores a nuestra Protohistoria, cuando se produjo el cambio en las formas de vida del ser humano y aparecieron las primeras sociedades organizadas bajo una estructura, tendientes a la formación de un Estado.

LA TEATRALIDAD ANDINA COLONIAL EN TACNA.

¿Existen evidencias materiales de Teatro Colonial en Tacna? No. Carecemos de fuentes documentales que registren la representación de obras teatrales en la región Tacna, durante el período Colonial. No porque sean imposibles, sino porque no se ha descubierto ninguna evidencia material ni fuente documentaria que lo confirme; pese a que el sentido común nos induzca a pensar de su factibilidad, dada la cercanía a los centros teatrales virreinales de “Lima” en Perú y “Potosí” en el Alto Perú y las rutas de tránsito que salían de ese centro minero de plata por excelencia. ¿Existen evidencias materiales de Teatralidad Colonial en Tacna? Sí. Una memoria teatral, publicada anteriormente, titulada: *“Viaje a Tespis: una tradición teatral intermitente, una*

memoria fragmentada”, concluye que hay evidencias de maromeros y saltimbanquis en el barrio del Tajamar, funciones al aire libre en las chimbas del Caplina, en la plazoleta de la iglesia y en la plaza de las goteras durante el período colonial en Tacna. (Palza, 2007: 30) Además, esa memoria teatral, amplió la pesquisa tradicional que se hacía solamente de textos teatrales o documentos coloniales referenciales, extendiéndola a evidencias materiales de teatralidad en las fiestas sagradas o fiestas profanas en Tacna; indagó entre las representaciones teatrales de la fiesta del Corpus Christi, las danzas de moros y cristianos en la región, y de Teatro Popular Andino en el territorio de la región Tacna y su área de influencia dentro de Sudamérica; y propuso como hipótesis de introducción teatral en Tacna, los fuertes lazos entre el Teatro Colonial de la Villa Imperial de Potosí en el Alto Perú y la ciudad de Tacna, derivadas de las rutas comerciales entre la mina y el puerto de embarque, Potosí – Tacna – Arica.

El caso de una comedia renacentista representada en Potosí (1601) de Fray Diego de Ocaña.

He seleccionado para analizar si existen o no evidencias materiales de Teatralidad Colonial en Tacna, a la obra barroca: *“Comedia de nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros”*, escrita por el dramaturgo español, Fray Diego de Ocaña (1570-1608), y representada en Potosí en el Alto Perú, en presencia de su autor, y felizmente publicada en la *“Antología General del Teatro Peruano II: Teatro Colonial.”* (Silva-Santisteban, 2000: 1-108)

La comedia renacentista, ambientada en Toledo-España, está dividida en dos partes, habiendo desaparecido solo el texto del entremés. La síntesis argumental señala: en la primera parte en 1120 versos, como el Rey Rodrigo deshonra a Florinda, provocando la venganza de su padre, el conde Don Julián, quien aliándose a los moros, logra la conquista del Reino de España, hacia el año 750 d.C., teniendo que ocultar a la Virgen María en una cueva para preservarla de los paganos; y en la segunda parte, del verso 1121 al 2331, cuenta como la Virgen María aparece en

la zona rural de Cáceres y hace varios milagros, resucita la vaca del boyero Gil y luego resucita al hijo mayor de éste, Malceñido, hecho del que se informa el Rey Alfonso XI y lo considera un buen augurio, aspirando a que la Virgen proteja a sus huéspedes contra los moros y les permita ganar la batalla de Salado, hecho que se cumple el año 1340 d.C. con la Reconquista de España en favor de los ibéricos, cumpliendo con la promesa de visitar la Iglesia y adorar a la Virgen María en el poblado de Cáceres; al final de la comedia, el Cautivo, recita el testimonio final del texto renacentista: *“Cautivo: Y tú, villa imperial / de Potosí, con razón / puedes en esta ocasión / juzgar tu ventura igual / a España, pues también tienes / el tesoro que ella alcanza; / de quien ten cierta esperanza / que te vendrán grandes bienes.”* (Verso 2,312 al verso 2319.)

Texto teatral de origen español, del que tenemos constancia que fue representada muy temprano en Potosí (1601) y Chuquisaca (1602) y nos sirve como modelo de análisis sobre la introducción del Teatro Barroco Colonial, dentro del ámbito del área centro sur andino de Sudamérica, como parte del discurso de

evangelización y conquista de los pueblos americanos por la corona española. Un modelo de intervención social coercitivo y abusivo, que condenó a millones de indígenas de la macro región, a ser explotados en las minas de plata conocida como Cerro de Potosí, bajo la modalidad de la mita, y tuvo como estrategia de dominación cultural y artística, la imposición de la religión católica, la imposición del idioma español y la imposición del canon del arte europeo renacentista, entre los que se encontraba el Teatro Barroco Colonial como parte de un todo justificado en nombre de la civilización de los pueblos indígenas y la evangelización del Dios verdadero, desconociendo los antecedentes de la Teatralidad Andina Prehispánica y las posibles formas de Teatro de las civilizaciones originarias de los pueblos indoamericanos. El teatro europeo impuesto, siguió el canon artístico establecido en *“La Poética”* de Aristóteles, escrita en el siglo IV a.C., doscientos años después del siglo de Pericles en que se produjo el apogeo de la tragedia griega en el siglo VI a.C. en la Grecia Antigua. Invisibilizando los aportes

de la civilización andina y la Teatralidad Andina Prehispánica a la cultura global. Pero, paradójicamente, en una circunstancia no prevista, el choque violento de ambas sociedades, originó un movimiento mesiánico contrario de resistencia cultural andina, que se concretizó en la renuncia al dogma de la fe católica y el retorno a las huacas de indígenas convertidos a la religión católica, mediante la danza ritual del “Taqui Onkoy”, con claras reminiscencias en favor del retorno al Tahuantinsuyo. Dando lugar el movimiento de resistencia cultural, a diversas formas de la Teatralidad Andino Colonial, por la vía del sincretismo cultural. Entre las que podemos citar: a la Religiosidad Popular Andina, las danzas de moros y cristianos y el Teatro Popular Colonial.

Una de las expresiones de Religiosidad Popular Colonial, más importantes de la región Tacna, fue y es la peregrinación al Santuario de la Virgen de las Peñas, calculándose en más de 50,000 peregrinos que acuden cada año en los meses de octubre y diciembre a adorar a la virgen en uno de los peregrinajes más extremos del mundo, en el actual

territorio de Arica–Chile, pero de gran prestigio desde la época colonial. El Santuario se encuentra en la quebrada de Livílcar, en el altiplano ariqueño; una de las rutas de la plata más concurridas entre el puerto de Arica y la mina de Potosí, recorrido por tropas de arrieros y sus piaras de mulas, portando el azogue y el mineral, de ida y vuelta, hacia su destino final en ultramar de la metrópoli colonial. Que posee dos leyendas que explican el origen del culto a la Virgen de las Peñas en el santuario de Livílcar; desde la perspectiva de la cultura viva y la etnografía religiosa.

La primera, aparecida en un libro, presuntamente escrito por un sacerdote, establece que en 1642, un arriero que cruzaba el río con su tropa de mulas, a la altura de una planicie sombreada por eucaliptos, escuchó los gritos desesperados de una muchacha, una pastorcita que era asediada por una serpiente de gran tamaño, se apresuró el arriero a socorrerla e invocó la ayuda de la Virgen María pidiendo por su protección, contestándole desde la pared del valle una voz que le decía que no tuviera temor, de pronto sin entender, el arriero vio

como un rayo iluminó fuertemente el lugar, salvando a la pastorcita. Al final, el arriero pudo apreciar la aparición de la imagen de la Virgen, petrificada en la pared del barranco.

Y, la segunda leyenda, la más popular, cuenta que en el pueblo de Carangas-Bolivia, se celebraba la fiesta de la Virgen del Rosario, a cargo de un alferado pobre pero que cumplía sus obligaciones tan bien como se lo permitían sus recursos, pero un día un hombre rico de burló de su pobreza y se ofreció como alferado para el año siguiente, realizando al año venidero, una fiesta con abundantes ofrendas de bebida y merienda y fuegos artificiales, volviendo el rico a vanagloriarse de sus méritos. Actitud que disgustó mucho a la Virgen, pues estando la iglesia arreglada con muchas flores y velas, esta se incendió y la sagrada imagen desapareció. Luego, unos pastores que llegaban retrasados a la fiesta, se encontraron camino al pueblo con una señora desconocida, le preguntaron porque se alejaba con tanta prisa de Carangas sí se estaba celebrando una fiesta tan linda, entonces ella respondió con tristeza: "Voy a otro lugar, donde he

de ser venerada en forma más digna." Y, de pronto, se transformó en una paloma que se alejó rápidamente rumbo al noreste, es decir, hacia Arica. Luego, muy cerca de Arica, en el pueblo de Humagata, a poca distancia del santuario y en la misma quebrada, un gobernador de mal corazón y descreído, cuando su esposa enfermó, en vez de pedir auxilio a la Virgen, se dirigió a un curandero, pero éste no logró salvarle la vida y falleció. Acusando el Gobernador al curandero de ser brujo y lo condenó a morir quemado en la hoguera, obligándolo a recoger él mismo la leña para su suplicio. El curandero, llorando ante la roca de Livílcar vio llegar una paloma blanca, que se posó a descansar contra la peña. El curandero la quiso atrapar, para llevársela al Gobernador para pedirle su compasión, pero justo en ese momento desapareció y en la roca quedó tallada la imagen de la Virgen. El curandero se asustó y corrió a contarle al Gobernador. Pero, éste no quiso creerle y lo amenazó: "Sí mientes, te voy a quemar vivo allá mismo." Al llegar, al lugar, el gobernador comprobó que era así y reconoció que el curandero no era brujo y lo perdonó. La noticia se propagó

en Humagata y enterados los padres franciscanos de Codpa, quisieron sacar la figura de la Virgen pero fue imposible. Por la noche, el cura a cargo de los trabajos para retirar la imagen, sufrió de agudos dolores y sin poder conciliar el sueño, una voz le susurró: “¿Sufres mucho? Yo también siento en el alma los golpes que ustedes me dan. No quiero abandonar este lugar. Quienes deseen venerarme, deben hacer grandes sacrificios.” Al día siguiente, el cura ordenó suspender las labores y estableció que la gente fuese a venerar a la Virgen en las peñas.

Resumidas y comparadas las tres historias: la comedia renacentista y las dos leyendas sobre el origen del culto a la Virgen de las Peñas, surgen algunas apreciaciones en torno a su temática, personajes, estructura y discurso. Tanto la comedia renacentista como las dos leyendas, tienen como tema de fondo, el deber del culto y adoración a la Virgen María, rebelados a los fieles través del conocimiento de sus milagros. Las tres historias tienen como personaje protagónico a la Virgen María, cuya virtud de aparecer y desaparecer en la piedra, incluye la potestad de efectuar milagros y

resucitar muertos. Virgen María, que algunas veces, se identifica como la Virgen del Rosario, y forma parte del culto Mariano. En su estructura, dos de las tres historias, parecen estar divididas de modo semejante en dos partes: la protección de la Virgen en la conquista de España por los moros y la aparición de la Virgen realizando milagros en la comedia renacentista; y, la huida de la Virgen de la fiesta en Carangas y su aparición en Humagata realizando milagros, en la segunda leyenda sobre el origen del culto a la Virgen de las Peñas. Es más, el triángulo de fuerza de la estructura dramática en la tres historias nos rebela que: la protagonista de las tres historias es la Virgen María que protege a sus fieles que la invocan y adoran; que el antagonista es el hombre pecador investido de poder como el Rey moro Rodrigo que deshonor a Rosalinda o la serpiente grande que asedia a la pastorcita o el hombre rico que se ufana de su riqueza en Carangas o el Gobernador de Humagata que cegado por el dolor de la muerte de su esposa quiere quemar en la hoguera al curandero; y en los tres relatos, el objeto de deseo, es la

inmortalidad celestial en conjunción con las divinidades del panteón católico y cristiano, que se obtiene con la benevolencia de la santa madre y la adoración de sus hijos fieles a su culto, en una similitud de intereses que en parte solo se puede explicar por un discurso semejante, parecido o igual. Pues, respecto al discurso de los sacerdotes españoles al inicio del virreinato, ellos supieron conciliar las demandas existentes en la población indígena por la necesidad de un nuevo panteón divino al derrumbarse el mundo cósmico conocido, que coincidiera y conectara con los saberes previos de la población a evangelizar. Por ello, utilizaron inicialmente la misma estrategia evangelizadora usada en la reconquista espiritual de la España Ándalus, retomada luego de la pérdida de los moros en la península ibérica. Donde destacan dentro del discurso barroco el uso de elementos sensoriales y teatrales, que recreen el acontecimiento experiencial de los evangelizados, que incluyen el edificio de la iglesia barroca, la parafernalia del culto divino, las expresiones artísticas como danzas y comedias y demás. Como lo

refiere, Milena Cáceres Valderrama en su libro: *“La fiesta de moros y cristianos en el Perú”*, sobre el apogeo de las danzas en el siglo XVI en España, y su posterior decadencia a mediados del siglo XVII, mientras prosigue el apogeo de las danzas en el nuevo mundo.

Cáceres (2005, 127-132) La Santa Cruz fue la patrona de la Reconquista, opuesta a la Media Luna, símbolo musulmán. De ahí que la fiesta de la Cruz o Corpus Christi cobrara tanta importancia en España y fuera la expresión por antonomasia del catolicismo español. (...) Los escritores españoles se dedican a componer “comedias de moros y cristianos”. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón se cuentan entre los autores de mayor valía. (...) El castillo (de los moros) que ardía al final de la representación se ha independizado y convertido (hasta hoy) en un espectáculo de fuegos artificiales. (...) La danza se deja de representar en la Corte con el advenimiento de la dinastía Borbón, a comienzos del siglo XVIII, y queda relegada a las villas y pueblos donde se conserva hasta nuestros días. La danza se

comienza a limitar a un desfile de figurantes o comparsas.

Mientras que en el siglo XVIII en España, la danza perdía su arraigo, en México y en Perú la danza crecía, en la medida que los evangelizadores aprovechaban los puntos coincidentes entre ambas culturas, pero con mayor espectacularidad, debido al rico patrimonio prehispánico que les precedía de festejos, bailes, procesiones, desfiles, combates y otros. José Jiménez Borja (1949), citado por Cáceres (2005, 130-131) nos recuerda que apenas llegaron los españoles, durante la captura del Inca Atahualpa en Cajamarca el año 1532, se desataron las danzas aborígenes, que precedían la parafernalia de la corte imperial del inca con trompetas, danzas y taquíes. Por otro lado, coincidió que la fiesta del Corpus Christi se celebrara en una fecha cercana al Inti Raymi, hecho que facilitó el sincretismo cultural, pese al celo de los doctrineros de eliminar los falsos ídolos como el disimulo de los indígenas de ocultar sus fiestas y ceremonias antiguas. Convirtiéndose o estando a cargo de los mestizos e indios, la fiesta de danzas de moros y cristianos en la América Española de fines del siglo

XVIII; mientras que en la península ibérica, desde 1650, perdió el auspicio de la corona y no contó con la presencia del Virrey ni la aristocracia española colonial.

Consecuentemente, podemos afirmar que nuestra obra seleccionada, la *“Comedia de nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros”*, de Fray Diego de Ocaña, es un típico ejemplo teatral de “comedia de moros y cristianos”, escrito siguiendo el canon del Teatro Barroco Renacentista conforme lo hacía Lope de Vega, Calderón de la Barca y el propio Cervantes. Un claro ejemplo de Teatro Español representado en Potosí en 1601 y Chuquisaca en 1602. No sabemos si esta comedia fue representada en Tacna o en Arica; pero sí podemos deducir que el tipo de teatro a ser representado en estas ciudades, probablemente tendría la forma de esta “comedia de moros y cristianos”, semejante a las representadas en Potosí. También, podemos opinar, que las dos leyendas sobre el origen del culto a la Virgen de las Peñas en Arica–Chile, son un claro ejemplo de Teatralidad Andina Colonial inserta en la religiosidad popular, siguiendo el discurso evangelizador de aprovechar diversos

elementos espectaculares del Barroco y hacerlos coincidir con festividades del patrimonio cultural prehispánico, fusionados sincréticamente, con el discurso evangelizador Mariano de promover el culto a la Virgen María, haciéndolo coincidir con la creencia prehispánica del culto a la madre protectora de la naturaleza en la “Pachamama”. Un ejemplo de sincretismo cultural vigente hasta el presente, en el culto a la Virgen de las Peñas en el Santuario de Livílcar, la palomita de la quebrada, de gran influencia en el norte de Chile, el sur peruano y el oeste boliviano. Que comprende la comedia renacentista como evidencia material de un texto Teatral, y la Teatralidad de las danzas de moros y cristianos afines a la religiosidad de la Virgen de las Peñas, de gran arraigo en la población de Tacna y Arica. Danza de moros y cristianos, que en estas dos ciudades, más bien reciben el nombre de “danzas de canarios, gitanos y morenos”; que practican danzas de paso y salto, respectivamente. Los canarios, poseen un vestuario de dos piezas: pantalón y chalequito de color amarillo con pañoleta

en la cabeza; y los gitanos, también un vestuario de dos piezas parecido al anterior de varios colores, con pañoleta en la cabeza muy decorativa, donde destacan los “diablos” con una media capa que lleva estampado una culebra en la espalda, que me hace recordar el personaje de gran tamaño de la serpiente que pretende seducir a la pastorcita, descrito en la primera leyenda sobre el origen del santuario de las Peñas. Los Morenos, son compañías de danzas de paso, cuyo origen probablemente sean las danzas de moros y cristianos, que sienten ellos, representar los aportes de la cultura afrotacneña y afroariqueña, provenientes de centros de presencia afroamericana importantes como son las localidades de Azapa en Arica y Sama en Tacna. Cabe agregar, que la ruta de Arica hacia Potosí, donde se encuentra el santuario de Livílcar y Humagata, es zona arqueológica (Umire, 2014) con gran profusión de Arte Rupestre Prehispánico; que recorrieron los arrieros durante la Colonia entre la mina y el puerto; y, que la ciudad de San Pedro de Tacna, tiene a la Virgen del Rosario como su santa patrona eclesiástica. Teniendo como sede

principal, la Parroquia del Espíritu Santo conducida por los sacerdotes franciscanos, donde se venera a la Virgen del Rosario y donde las compañías de danzas de “canarios, gitanos y morenos” de Tacna, suelen ejecutar sus coreografías y cantos religiosos durante los días venideros a las festividades religiosas, especialmente a las fiestas de la Virgen de las Peñas.

Sobre el Teatro Popular Colonial en Tacna, carecemos de evidencias sobre su existencia en la región Tacna. Éstas son expresiones teatrales surgidas espontáneamente fuera del control de los funcionarios coloniales, producto del sincretismo cultural entre mestizos, indios y afro descendientes que expresan los conflictos sociales de la sociedad colonial y suelen mimetizarse tras hechos históricos o sociales. No se han encontrado fuentes documentales que registren su representación. Sin embargo, en el ánimo de conocer mejor sobre las expresiones de Teatro Popular Andino durante la Colonia, en las regiones vecinas del área centro sur de Sudamérica, cabe señalar sobre la

existencia de cuatro obras de Teatro Popular Andino, ubicadas en Carhuamayo–Cuzco, publicadas por Luis Millones en su libro: *“Actores de Altura”*, (Millones, 1992). Los guiones son: *“Ollantay”*, en versión de Pío Campos; *“Chinchaypumo”*, en versión de Pío Campos, que narra el paso del Inca Guayna Cápac por Carhuamayo; *“Prisión, rescate y muerte del Inca Atahualpa”*, en versiones de Herminio Ricaldi y Pío Campos, respectivamente; y, *“La rebelión de Túpac Amaru II”* en versión de Pío Campos. Luis Millones, sobre el sentido de estas cuatro obras de Teatro Popular Andino, ha reflexionado:

Millones (1999, 106) El teatro es en sí una demostración educadora, que colocada en un contexto ceremonial, multiplica su efecto al convertir a los comuneros en actores y audiencia al mismo tiempo. (...) En cierta forma estaba redefiniendo los términos del espacio y del tiempo idealizado que su comunidad necesitaba. Otro ejemplo, es la obra de Teatro Popular Andino denominada, *“Relación de la historia del Ave María del Rosario o Garcilazo”*, traída por los españoles en el siglo XVII y representada en el barrio de

Shihual en la Villa de Huamantanga–Canta, en la sierra de Lima, como “danza de moros y cristianos”, que se organiza desde la Colonia, para dramatizar la caída del reino de Granada, ocurrida en 1492, los días 7–8 y 9 de Octubre en honor a la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y San Miguel Arcángel; cuyo texto ha sido publicado por Milena Cáceres Valderrama. (Cáceres, 2005)

Asimismo, la investigadora, Margot Beyersdorff, ha publicado: *“Historia y drama ritual en los Andes Bolivianos. (Siglos XVI - XX)”*, y ha estudiado uno de los ciclos de Teatro Popular Andino más importantes durante el inicio de la Colonia, acontecido en el pueblo de Challacollo, el centro misionero de mayor importancia del Altiplano Boliviano durante el Coloniaje, que reflejó la contienda y la convivencia, entre las poblaciones nativas y las de origen europeo, en la escritura y la actuación del género dramático, sobre la muerte del último Inca Atahualpa. La obra de Teatro Popular Andino, se titula: *“Relato de la muerte de Atahualpa” (Atawallpap Wañuynin)*, de autor anónimo y en

versión recopilada por Félix Alarcón Ajhuacho, en el presente. El otro ciclo de Teatro Popular Andino, producido más bien al final de la Colonia, versa sobre la rebelión de Túpac Amaru II, que tuvo su secuela en la región altiplánica de Tacna, a través de la incursión de Buitrón, líder local de la rebelión de Túpac Amaru, en la provincia de Tarata. (Beyersdorff, 2003; Cavagnaro, 1990).

Por lo que, nos encontramos en capacidad de afirmar que, si bien carecemos de fuentes documentales que registren obras de Teatro Popular Andino durante la Colonia en Tacna, quizá pudo participar activamente, mediante la percepción de una representación de cualquiera de los dos ciclos más importantes del período: el Ciclo Teatral sobre la muerte del Apu Inca Atahualpa, y el Ciclo Teatral sobre la Revolución de Túpac Amaru II; confirmando la versión que habían maromeros y saltimbanquis en los alrededores de la Villa de San Pedro de Tacna, durante la Colonia.

En esta suma de conexiones y de coincidencias, aparentemente no tan

fortuitas sino deseadas u organizadas por los evangelizadores españoles, la comedia de Fray Diego de Ocaña, en el verso 2010, a través del personaje, “Rolando”, dice: “(...) ¡Santiago! Y ¡Virgen de Guadalupe!” Que bien podría referirse a Santiago Matamoros o Santiago Mata indios, estrechamente vinculado con la divinidad prehispánica del “Illapu” o el dios rayo, cuya presencia ha quedado registrada, en la primera leyenda del culto a la Virgen de

las Peñas; mostrando las conexiones subyacentes de sincretismo cultural, entre la Religiosidad Popular Colonial, el Teatro Colonial y la Teatralidad Andina Colonial. Cerca del final de la comedia de moros y cristianos, el personaje, el Moro, le contesta: “Una mujer me cegó, / hermosa más que la luna, / la cual, sin defensa alguna, / polvo en los ojos me echó.” (2,163-2,168 versos)

BIBLIOGRAFÍA:

Acuña, Juan Enrique

2013 “Aproximaciones al arte de los títeres”. 1° edición. Córdoba, Argentina. Editorial, Juancito y María Ediciones. 234 páginas.

Basadre, Jorge

1998 “Historia de la República del Perú.” 8° Edición. Editada por La República y la Universidad Ricardo Palma. Lima. 16 tomos.

Beyersdorff, Margot

2003 “Historia y drama ritual en los andes bolivianos (siglos XVI – XX).” 2° Edición. Plural Editores. La Paz, 2003. 395 páginas.

Bunge, Mario.

2002 “Epistemología.” 3° edición. Barcelona. Editorial Ariel. 254 páginas.

Cáceres, Milena

2005 “La fiesta de moros y cristianos en el Perú” 1° Edición. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. 178 páginas.

Cavagnaro, Luis

1990 "Aportes para la Historia del Teatro en Tacna". Conferencia del 08 de octubre de 1990. INC-Tacna. Inédita. 40 páginas.

Danto, Arthur C.

2003 "Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia." 1° edición en Argentina. Buenos Aires. Editorial Paidós. 254 páginas.

Dubatti, Jorge.

2012 "Introducción a los estudios teatrales". 1° edición. Buenos Aires. Editorial Atuel. 192 páginas.

2016a "Una Filosofía del Teatro. El Teatro de los muertos." 1° Edición. Lima. Editorial Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro. 219 páginas.

2016b "Otras geografías, otros mapas teatrales: Nuevas perspectivas Escénicas Latinoamericanas." Redactores y Editores: Carlos Dimeo Álvarez y Jorge Dubatti. 1° Edición. Bielsko-Biala, Polonia. Editorial La Campana Sumergida. 259 páginas.

Harari, Yuval

2014 "Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad." 1° Edición. Israel, 2011. Editorial Debate. Barcelona, España 2014. Traductor, Joan Domenec Ros. 496 páginas.

Latorre, Remberto.

2016 "Historia del Teatro Latinoamericano". 1° Edición. Lima. Editorial ENSAD Guillermo Ugarte Chamorro. 499 páginas.

Millones, Luis

1992 "Actores de Altura: ensayos sobre el teatro popular andino" 1° Edición. Editorial Horizonte. Lima. 221 páginas.

Moncloa y Covarrubias, Manuel.

2016 "Diccionario Teatral del Perú". 2° edición. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Ediciones Perú. 204 páginas.

Murra, John.

1979 "El valle de Sama, isla periférica del reino de Lupaqa, y su uso dentro de la economía minera colonial. *Collectanea Instituti Anthropos* 21 (87 – 91).

Palza, Roberto

2007 "Viaje a Thespis: una tradición teatral intermitente, una memoria fragmentada." 1° Edición. Editado por el Gobierno Regional. Tacna, 125 páginas.

2014a "Entrevista a José Giglio Varas, director del Grupo Teatral Tacna". 1° Edición. Ediciones DCP. Tacna. 118 páginas.

2016 "Memoria Teatral UPT Teatro (2010-2015)." 1° edición. Editores UPT - Perú Fondo Editorial. Tacna. 152 páginas.

Panty, O., Vela C., Cavagnaro, L., Choque, E.

2007 "Nueva Historia General de Tacna". 1° edición. Tacna. Editor: Gobierno Regional de Tacna. Volumen I - 176 páginas. Volumen II – 176 páginas.

Sarmiento, Jorge.

2012 "Fundamentos de la investigación actoral". Compilador. 1° edición. Lima. Editorial Escuela Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro. 154 páginas.

Seibel, Beatríz.

2002 "Historia del Teatro Argentino: desde los rituales hasta 1930." 1° Edición. Editorial El Corregidor. Buenos Aires-Argentina. 860 páginas.

Silva-Santisteban, Ricardo.

2000 "Antología General del Teatro Peruano II: Teatro Colonial." 1° Edición. Editor: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Tomo II, 581 páginas.

Ugarte Chamorro, Guillermo

1998 Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos. 10 series. Serie IV: Estudios de Teatro Peruano. Lima